

Peter Handke und der Western

1. Handke und das Kino

Seit seiner Jugend ist Peter Handke bekanntlich ein passionierter Kinogänger und bekennt sich kontinuierlich zu dieser Leidenschaft. Er sehe manchmal bis zu ca. 90 Filme im Monat, äußert er bereits 1970.¹ Peter Stephan Jungk gegenüber bekennt er später: „[...] das Kino war überhaupt der schönste Ort für mich, in meiner Heimat Griffen.“² Diese Angewohnheit des häufigen Kinobesuchs, auch am Nachmittag, hat sich Handke bis in die jüngste Zeit hinein bewahrt. Charakteristisch ist dabei einerseits die Handkes Werk überhaupt kennzeichnende grundsätzliche Überwindung der Barrieren zwischen den sog. Trivialgenres der Unterhaltungskultur und denjenigen der ‚Höhenkamm-Kultur‘: „Ich kenne wohl die vollständige Hollywoodproduktion der letzten drei Jahre und könnte in einem Quiz betreffend *True Lies* (mit A. Schwarzenegger), *The Specialist* (mit Sylvester Stallone und Sharon Stone) und *Timecop* (Van Damme) mittun.“³ Diese Hinweise auf Mainstream-Actionfilme mag manche Handke-Leser überraschen, wie auch – aus einem völlig anderen Bereich – seine Vorlieben für zum Teil entlegene altgriechische, lateinische oder mittelalterliche Texte.

„Gegen Mitternacht, beim Western, als in der Dunkelheit ringsum der helle blaue Himmel über der Prärie erschien, ritt wieder das Heer der Bilder und Freunde ein in meine Brust“⁴. Diese Notiz deutet an, dass es Handke in seinen einschlägigen Essays nicht nur um eine Ästhetik der Filme, um Filmanalyse, sondern auch um das *Wie* der Film-Präsentation geht: Das Western-Erlebnis „um Mitternacht“ ist offenkundig eine Fernseh-Erfahrung, auf eine Phase der Fernsehgeschichte beziehbar, als man bis nach 22 Uhr warten musste, um einen Western zu sehen. Für viele junge Leute dieser Generation war ein solches Film-Erlebnis etwas Außergewöhnliches, mit dem Reiz des eigentlich Verbotenen verbunden. Heute kann man zu jeder Tages- und Nachtzeit Western sehen, vor allem mittels Video, DVD oder im Internet, auf Flachbildschirmen, es gibt kaum noch Kinovorführungen dieses ‚veralteten‘ Genres. Das Filmerlebnis ist daher in unserer

1 Der Spiegel, Nr. 22 (1980), S. 180.

2 Peter Stephan Jungk im Kino mit Peter Handke: John Ford. In: du – Die Zeitschrift für Kultur 54 (1994), S. 107.

3 Handke, Peter: Die Bilder sind nicht am Ende (1995). In: Ders.: Mündliches und Schriftliches. Zu Büchern, Bildern und Filmen 1992-2002. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 78-81, hier S. 78.

4 Handke, Peter: Phantasien der Wiederholung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 21.

medial hochentwickelten Gesellschaft ein ganz anderes als in den sechziger, siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts. Einen Spätwestern wie Samuel Peckinpahs *The Wild Bunch* (1969) mit Zeitlupeneinstellungen und Großaufnahmen auf einem Fernsehbildschirm oder auf einer großen Kinoleinwand zu sehen, wie in seiner Entstehungszeit, das sind ganz unterschiedliche Erfahrungen. Interdependenzen zwischen Filmästhetik, Filmerleben und technischen Repräsentationsformen in deren Entwicklung werden von Handke stets mitreflektiert, dem es auch um eine Soziologie des Kinos, eine Kulturgeschichte des Filme-Zeigens, um die Verbindung von „Landkinos und Heimatfilmen“ geht.⁵ In diesem frühen Essay beschreibt er die besondere Rezeptionssituation in den österreichischen Landkinos der fünfziger und sechziger Jahre, vergleicht z.B. Streifen wie *Heubodengeflüster* und *Das sündige Dorf* mit Karl-Valentin-Filmen. Auf der anderen Seite seines umfangreichen Interessen-Spektrums stehen Filme von François Truffaut und Jean-Luc Godard, aber auch nur dem Berufskritiker und Filmspezialisten bekannte Werke wie diejenigen des iranischen Regisseurs Abbas Kiarostami oder des kanadischen Armeniers Atom Egoyan. Handkes Film-Kenntnisse sind ebenso vielfältig und breit wie seine literarischen Interessen; sie bieten viele Anhaltspunkte für medientheoretische, semiotische, filmwissenschaftliche Annäherungen an seine fiktionalen Texte, vor allem aus der Frühphase (*Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, *Die links-händige Frau*, *Der kurze Brief zum langen Abschied*), aber auch aus der jüngeren Zeit (*Der Bildverlust*). Ich gehe auf Handkes eigene Filmproduktionen, auf seine Zusammenarbeit mit Wim Wenders nicht ein.⁶

2. Kontexte

Ein Hauptkontext für Handkes Interesse am Film ist von Anfang an die Aufhebung der Trennung zwischen der sog. ‚Trivial‘- und der sog. ‚Hochkultur‘: Phänomene der Popkultur (Popmusik, Comics, Mainstream-Kino) werden ernstgenommen und sowohl in fiktionalen Texten als auch in Essays und Feuilletons analysiert. Vorläufer bzw. Vor-

5 Handke, Peter: Vorläufige Bemerkungen zu Landkinos und Heimatfilmen (1968). In: Ders.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 146-152.

6 Vgl. dazu Renner, Rolf Günter: Der Kinogänger: Peter Handke und der Film. In: Amann, Klaus / Wagner, Karl / Hafner, Fabjan (Hg.): Peter Handke. Poesie der Ränder. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2006, S. 201-214; Struck, Lothar: Der Geruch der Filme. Peter Handke und das Kino. O.O.: Morabilis Verlag 2013.

bilder dabei sind u.a. Roland Barthes⁷ oder Umberto Eco.⁸ Hier geht es vor allem um Genres wie Kriminalfilme, Fernsehserien und Comics, die semiotisch und kulturtheoretisch analysiert werden (Eco schreibt u.a. über Superman, Batman, Sherlock Holmes, James Bond, Charley Brown, Donald Duck). Handke hat in diesem Zusammenhang einen literaturtheoretisch ebenso originellen wie elaborierten Beitrag über *Das Wunder des Zeichentrickfilms* vorgelegt (1966),⁹ einen später in österreichische Schullesebücher (*Lesen und Verstehen*, 1981) aufgenommenen Text des 24-Jährigen,¹⁰ der es an analytischer Schärfe durchaus mit ähnlichen Arbeiten des italienischen Großmeisters aufnehmen kann. Hierher gehört auch Handkes lebenslanges Interesse für den Western im Zusammenhang mit seiner Wertschätzung des sog. Genrefilms, vor allem des Kriminalfilms, des Horrorfilms, des Agentenfilms. Vor dem Hintergrund eines neuen Interesses mehrerer Autoren dieser Umbruchsjahre um 1968 (von Herbert Achternbusch, Alexander Kluge bis zu Rolf-Dieter Brinkmann und Jürgen Becker) an der Verbindung zwischen Bild (Photographie) und Film sowie Literatur entwirft Handke früh literaturtheoretische Konzepte, die mit medientheoretischen und filmästhetischen Überlegungen angereichert sind. Die komplexen Wechselwirkungen zwischen seinen fiktionalen Texten und den theoretischen Arbeiten sind auch vor dem Hintergrund seines spezifischen und befremdenden Blicks auf die sogenannten ‚Trivial‘-Genres zu sehen.

3. Der Western

Der Wildwestfilm gilt als eine der ältesten Gattungen des Films überhaupt: Bereits 1894 wurde der erste Kurzfilm der Edison Company mit Annie Oakley über Schießkünste gezeigt, der später in Anthony Manns *Winchester 73* (1950) zitiert wurde.¹¹ Der Western erscheint aus dieser Perspektive als Archetyp des Kinofilms an sich – nach André Bazin ist er „das einzige Genre, das fast so alt ist wie das Kino selbst“¹² –, aber auch als

7 Den 1964 ins Deutsche übersetzten berühmten Band *Mythologies* (1957) hat Handke für den Grazer Rundfunk auch rezensiert (neben anderen strukturalistischen ‚Klassikern‘): Bücherecke vom 11. Oktober 1965. In: Handke, Peter: Tage und Werke. Begleitschreiben. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 240-248.

8 Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Aus dem Italienischen von Max Looser. Frankfurt am Main: S. Fischer 1984. Original: *Apocalittici e integrati*, 1964.

9 Handke, Peter: Das Wunder des Zeichentrickfilms (1966). In: Handke 1972, S. 129-134.

10 Ebner, Jakob / Ferschmann, Siegfried / Kaindlstorfer, Dietmar / Wlasaty, Siegfried (Hg.): *Lesen und Verstehen*. Wien: Pädagogische Verlagsanstalt 1981.

11 Rebhandl, Bert: Alte Rassen. Der Western als kollektives Übergangsobjekt. In: Ders. (Hg.): *Western. Genre und Geschichte*. Wien: Zsolnay 2007, S. 9-23, hier S. 11.

12 Bazin, André: Der Western oder: Das amerikanische Kino par excellence (1953). In: Rebhandl 2007, S. 40-50, hier S. 40.

Prototyp des Genrefilms mit je eigenen Formgesetzen, Strukturen, bestimmten Handlungsmustern, einer Typologie von Figuren und deren Konstellationen, Requisiten, charakteristischen Landschaften, also Merkmalen, die sich im Laufe der Zeit kaum zu verändern scheinen: „Der Western altert nicht“, behauptet Bazin noch 1953.¹³ Zugleich gilt der Western schon früh als ‚kindisches‘, naives Genre, das sich die Verachtung von Intellektuellen zuzog,¹⁴ obwohl – wie selbst Kritiker später feststellen mussten – die „Filme stetig komplexer wurden: vom epischen über den dramatischen bis zum psychologischen Western.“¹⁵ Vorurteile und zum Teil berechtigte Kritik erschwerten den Zugang zu einem der erfolgreichsten Kino-Genres bis in die jüngste Zeit: Man denke nur an die häufig stereotype Darstellung der sog. ‚Indianer‘, der ‚Natives‘, an die Gewaltszenen, das meist vormodern-patriarchalische Frauenbild sowie die damit verbundene Männlichkeitsideologie, die Verherrlichung der Frontier, das unkritische Ausblenden der Opfer der ‚Eroberung‘ des Westens. Western waren und sind bis heute vonseiten der Kultur- und Filmwissenschaften oft und meist nicht zu Unrecht ideologiekritischen Abwertungen ausgesetzt.

3.1. Handkes Interesse am Western

Der junge Handke interessiert sich vor allem für Genrefilme und wertet demgegenüber die sog. ‚Autorenfilme‘ ab. Seine literatur- und filmtheoretischen Essays der sechziger Jahre verdeutlichen seine Geringschätzung des sog. ‚Problemfilms‘. Die Genrefilme sieht Handke durchaus zutreffend als von der Literatur geprägt: „Sie wären weder denkbar noch ansehbar ohne die Vorarbeit der Literatur, welche die Struktur für diese Filme geschaffen hat.“¹⁶ Dagegen setzt Handke die „Problemfilme“ (das Wort bezeichnet die sog. ‚Autorenfilme‘ von Ingmar Bergman bis Alain Resnais, Federico Fellini oder Jean-Luc Godard):

Die Rettung der „Problemfilme“ wäre es, sie zu Genrebildern zu formalisieren: das inhaltliche Problem würde auf diese Weise zum Formmodell, das jeder erwarten und fordern würde wie etwa den Showdown im Western; der Schmerz würde zu einem Genre; [...] Inhaltliches, Probleme, erscheint mir nur noch sichtbar in Genrefilmen [...]; nur im Western zum Beispiel kann ich sehen, wie am Schluß des Films zwei Männer sehr lange voneinander Abschied nehmen, und bin nur im Western davon gerührt; und nur im Western, im Science-fiction-Film kann ich noch die Naturaufnahmen

13 Ebd., S. 41.

14 Rieupeyrou, Jean-Louis: Ein historisches Genre: Der Western (1952). In: Rebhandl 2007, S. 24-39, hier S. 24f.

15 Jean Mitry im Gespräch mit Gerd Berghoff und Wolfgang Vogel: Über den Western, epischer, dramatischer, psychologischer Western. In: Filmstudio 37 (1962). Vgl. dazu Kiefer, Bernd / Grob, Norbert (Hg.): Filmgenres. Western. Stuttgart: Reclam 2003, Einleitung, S. 12-40.

16 Handke, Peter: Probleme werden im Film zu einem Genre (1968). In: Handke 1972, S. 83-87, hier S. 84.

poetisch finden [...] in einem Problemfilm aber [...] würde mir das alles nicht in die Augen stechen, sondern auf den Magen schlagen.¹⁷

Handke spricht sich gegen ein „verkommenes Realismusmodell“¹⁸ aus, das vielen „Problemfilmen“ zugrunde liege, die vorgeben, eine existierende Wirklichkeit ‚realistisch‘ darstellen zu können: „Die künstlerischen Filme [Autorenfilme, Problemfilme, H.G.] tun, als gäben sie mit Bildern die Außenwelt der abgefilmten Gegenstände wieder, geben aber doch nur die Innenwelt, die verfestigte Grammatik der Filmformen her.“¹⁹ Nach Handke sei ein Filmbild „kein unschuldiges Bild mehr, es ist, durch die Geschichte aller Filmbilder vor diesem Bild, eine Einstellung geworden. [...] Die Einstellung, der Filmsatz, steht nun wieder in bereits fest kanonisierten Beziehungen zu Einstellungen, Filmsätzen, vorher und nachher.“²⁰ Diese dadurch entstandene „genormte Filmsyntax“²¹ werde vor allem in Genrefilmen sichtbar, dort aber seien sie insofern unproblematisch, als diese Filme gar nicht erst versuchten, eine Wirklichkeit ‚realistisch‘ zu zeigen, sondern (wie man übrigens leicht gerade am Western erkennen kann²²) etwa auf mythisierender Ebene oder auf eine vom Publikum unerwartete Weise ‚unschuldig‘ verfahren. Handkes bekanntes Bonmot, „Literatur: die noch nicht vom Sinn besetzten Orte ausfindig machen.“²³, könnte als Motto seiner filmästhetischen Konzepte dienen. So geht Handke auch bei der Bewertung und Einschätzung von Genrefilmen wie Krimis oder eben Western vor, nämlich an diesen (kulturgeschichtlich scheinbar abgenutzten) Phänomenen noch Unentdecktes, Unbesetztes aufzuspüren. Seine literarischen Strategien richten sich gegen jene „Automatisierung der Wahrnehmung“, die im Russischen Formalismus, z.B. von Viktor Šklovskij, als Verlust des Lebens beschrieben wurde: „Die Automatisierung frisst die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges.“²⁴ Dagegen versucht die Kunst mittels spezifischer Techniken, etwa der „Verfremdung“, anzukämpfen: „In der Kunst kann der Gegenstand durch verschiedene

17 Ebd., S. 85.

18 Handke, Peter: Die Arbeit des Zuschauers. I Beobachtungen bei den Aufführungen des Berliner Theatertreffens (1969). In: Handke 1972, S. 88-101, hier S. 97.

19 Handke, Peter: Theater und Film: Das Elend des Vergleichens (1968). In: Handke 1972, S. 65-77, hier S. 71.

20 Ebd., S. 69.

21 Ebd.

22 Vgl. Reitner, Gerhard: Eine Poetik des Western. Filmanalytische und narratologische Untersuchungen zur Dekonstruktion des klassischen Western durch den Italo-Western am Beispiel von *Il buono, il brutto, il cattivo*. Salzburg, Diplomarbeit 2007.

23 Handke, Peter: Das Gewicht der Welt. Ein Journal (November 1975 – März 1977) (1977). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 241.

24 Vgl. Šklovskij, Viktor: Kunst als Verfahren (1916). In: Striedter, Jurij (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa (1969). 5. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1994, S. 4-35, hier S. 15.

Mittel aus dem Automatismus der Wahrnehmung herausgelöst werden.“²⁵ Handkes Kritik an verbrauchten, ideologisch besetzten Formen der Kunst, sogar an Autorenfilmen, kann sich auch auf diese frühe Literaturtheorie berufen.

3.2. Beispiele

In dem wenig bekannten Essay „Abgedankte Metaphern“ (1967),²⁶ den meine Salzburger Kollegin Anna Estermann im Archiv aufgefunden hat,²⁷ erläutert Handke seine nicht-realistische Filmtheorie anhand des Western, wendet sich gegen eine damals wie heute verengende und verfälschende, nur vermeintlich ideologiekritische Be- und Abwertung der sog. ‚Trivialgenres‘, der Genrefilme: Nach dem Kritiker Günter Herburger (auf dessen Kolumne „Filmklima“ Handke kritisch Bezug nimmt) seien die Italowestern ein Fortschritt gegenüber den amerikanischen Western,

weil nicht immer das Gute über das Böse siegt. Die alten amerikanischen Western hingegen hätten die Wirklichkeit verfälscht, in „Wirklichkeit“ sei es im Wilden Westen bestimmt nicht so gewesen, wie das die Filme zeigten. Was für eine trivialrealistische Auffassung! [...] Als ob es nicht egal wäre, ob ein Film mit seiner Geschichte den Daten der Historie widerspricht. Nur wenige amerikanische Western geben vor, ein Abbild einer geschichtlichen Wirklichkeit zu liefern, *Alamo* vielleicht; die großen amerikanischen Western aber, die Filme von Hawks, die Filme von Anthony Mann, *Sacramento* von Peckinpah, sind schon reine Westernspiele, ohne Botschaften, ohne Abbildungen einer geschichtlichen Wirklichkeit.²⁸

Handke illustriert diese gewagte, aber durchaus nachvollziehbare These an einem Beispiel aus Anthony Manns *Winchester 73* (1950).

Handke erinnere sich oft an diese Szene,

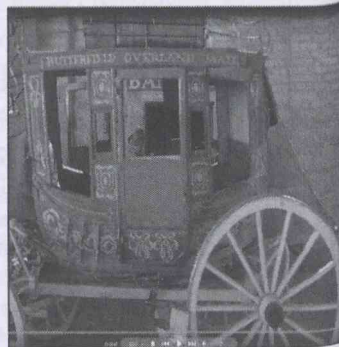
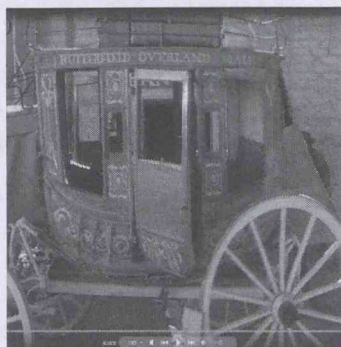
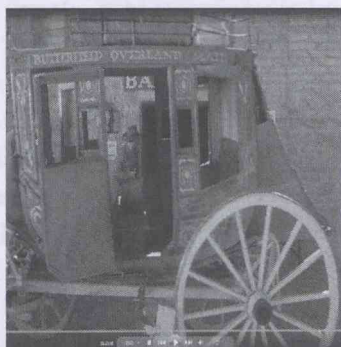
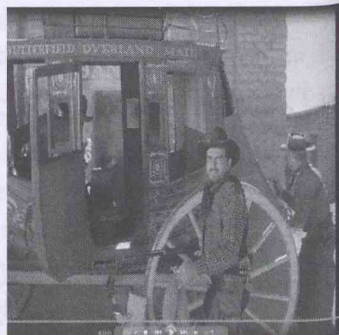
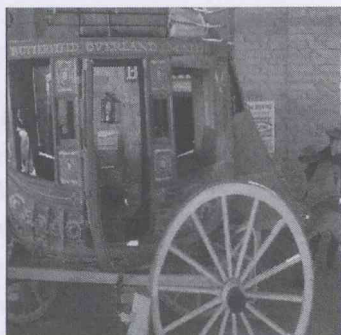
in der, während außerhalb des Bildes eine Schießerei mit einigen tödlichen Ausgängen vor sich geht, nur eine leere Kutsche auf der Straße zu sehen ist, mit Pferden davor, die die Kutsche immer wieder ein wenig anrucken, worauf die Kutsche immer wieder ein wenig zurückrollt, und ich erlebe es, während ich die Schüsse knallen und außerhalb des Bildes die Sterbenden aufschreien höre, wie die Türen der leeren Kutsche durch das Anrucken und Zurückrollen immer wieder mit einem kurzen Klatschen aufgehen und zufallen, aufgehen und zufallen, aufgehen und zufallen. Dieses Bild, ohne „Tiefe“, ohne „Oberfläche“, ohne Symbolik, erlebe ich als Zeichen, als Bildzeichen für Sterben und Tod immer wieder in der Wirklichkeit, in meiner Wirklichkeit. [...] Dieser Film hat nicht die Wirklichkeit, wie sie ist, gezeigt, aber nach diesem Film hat sich mir viel von der Wirklichkeit so gezeigt,

25 Ebd.

26 Handke, Peter: Abgedankte Metaphern. In: film 11 (1967), S. 10.

27 Ich danke Anna Estermann herzlich für die Überlassung dieser Materialien und auch der Rohfassung eines einschlägigen Vortrags über „die Krise des Realismus in den 1960er Jahren“ (mit spezifischem Bezug auf Handke), der demnächst publiziert wird.

28 Handke 1967, S. 10.



[Sequenz Nr. 17, 1: 19:20-20:20]*

* Anthony Mann: Winchester 73 (1950). Universal Studios 2010 (© Universal Pictures Germany GmbH; Christoph Probst-Weg 26, D-2051 Hamburg)

wie der Film war. [...] Und mit jedem Film, in dem ich so ein Bildzeichen finde, wird mir die Wirklichkeit erlebbarer. [...].²⁹

Die schlagenden Kutschentüren, ein scheinbar unwichtiges Detail, werden dem jenseits eingerosteter Denk- und Seh-Schablonen schauenden Kinogeher Handke zum „Bildzeichen für Sterben und Tod“, und zwar in den „mit Bedeutung übersättigten Zeichenräumen der Genre-Filme“, den künstlichsten Filmen überhaupt.³⁰ Hier findet Handke Bilder und Zeichen, die er in einem anderen Text über das „Bread and Puppet Theatre New York“ als „freie und gelassene Zeichensprache“ rühmt, in der, „wie in den großen Western, die ein wenig einfältige Ideologie überspielt wird“,³¹ durch ein weitgehend von ideologischen Barrieren und Blockaden befreites Denken, das er so früh (1969) bereits als „mythisches“ bezeichnet: „nur ein naives mythisches Denken ermöglicht wohl solche Sinnbilder“. In Handkes Versuch mythisierenden Schreibens in der entzauberten Moderne werden grundlegende Kategorien der Wirklichkeitserfahrung wie Raum und Zeit wie auch Alltagsvorgänge und scheinbar nebensächliche Dinge („Normalsachen“) „in den Schein des Besonderen gestellt“. ³² Dadurch entsteht hinter der profanen, entzauberten Welt der Moderne eine zweite, mythisch-bedeutsame Wirklichkeit.³⁴ Handkes Bestreben, mythische Vorstellungen durch Anspielungen, Zitate und erzählerische Imitation poetisch wiederzubeleben, ist allerdings vom Bewusstsein ihrer Unwiederbringlichkeit und folgerichtig ihres ästhetisch prekären Status in der modernen Kultur geprägt, was sich auch auf seine Annäherungen an ein mythogenes Genre wie den Western auswirkt.³⁵

Man hat Handkes frühe Thesen zu filmischen Bildzeichen, seine Versuche einer unverstellten, ungebrochenen Annäherung an Phänomene der Kultur (im Sinne seines Prinzips, „noch nicht vom Sinn besetzte Orte ausfindig zu machen“) in die Nähe der Filmtheorie Siegfried Kracauers gerückt,³⁶ die er womöglich durch seine Freunde Rolf Dieter Brinkmann und Wim Wenders kennengelernt hat.³⁷ Vor allem Wenders' Ablehnung des späten Italo-Western *Spiel mir das Lied vom Tod* (*C'era una volta il West*,

29 Handke 1967, S.10.

30 Nach Anna Estermann, vgl. oben.

31 Handke, Peter: Die Arbeit des Zuschauers. II „Die experimenta 3“ der Deutschen Akademie der darstellenden Künste (1969). In: Handke 1972, S. 102-111, hier S. 109.

32 Ebd.

33 So Handke in Bezug auf Paul Cézannes künstlerische Methode; Handke, Peter: Die Lehre der Sainte-Victoire (1980). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 16.

34 Renner, Rolf Günter: Peter Handke. Stuttgart: Metzler 1985, S. 124.

35 Vgl. seine Absage an die Möglichkeit, dass ein großer klassischer Western wie John Fords *Cheyenne Autumn* mythische Geltung beanspruchen könne, obwohl Hollywood damals (1964) „noch in der alten Art, mit einem großen, letzten Atem“ erzählt habe; Handke nach Jungk 1994.

36 Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit (dt. Erstausgabe 1964). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, bes. S. 371ff., 385ff.

37 Nach Anna Estermann, vgl. oben.

1969) von Sergio Leone scheint Handkes Festhalten an der Ästhetik der klassischen Western Anthony Manns, Howard Hawks oder John Fords beeinflusst zu haben: Diesen ideologiekritischen, auch dekonstruktivistischen europäischen Western lehnt Wim Wenders mittels Anleihen bei Kracauers Filmästhetik prinzipiell ab:

Ich mag keine Western mehr sehen. Dieser hier ist der letztmögliche, das Ende eines Métiers. [...] ich habe mich in einem Western als Tourist gefühlt [...] ich habe gesehen, daß dieser Film sich nicht mehr ernst nimmt, [...] daß er nicht mehr die Oberfläche von Western zeigt, sondern etwas dahinter: die INNENWELT der Western. Die Bilder meinen nicht mehr nur sich selbst, sie lassen etwas durchscheinen, sie sind schon bedrohlich, ohne ihre Bedrohung sichtbar zu machen [...].³⁸

Diese kritische Rezension könnte auch von Wenders' Freund Peter Handke selbst stammen. Sergio Leone hat übrigens die ein unbefangenes und unvoreingenommenes Schauen verhindernde ideologiekritische und dekonstruktivistische (und daher auch entmythisierende) Zielsetzung seiner Regiearbeit (unter Anspielung auf D.W. Griffiths *Birth of a Nation*) explizit benannt:

Wie immer nahm ich das konventionelle Kino als Basis. Dann setzte ich alles daran, mit seinen Codes zu spielen, sie zu zerstören. So wollte ich mit all den Lügen aufräumen, die es über die Geschichte der Besiedlung Amerikas gibt. [...] Ich wollte ein Todesballett machen [...]. Die Trivialmythen des Western dienten mir als Material: der Rächer, der romantische Bandit, der reiche Besitzer, der kriminelle Geschäftsmann, die Hure. Mit diesen fünf Symbolen wollte ich die Geburt einer Nation darstellen.³⁹

Eine solchen politisch-ideologischen Zielsetzungen entgegengesetzte Filmästhetik versucht Handke zu entwerfen. Dazu ein drastisches Beispiel. In seinem Essay *Dummheit und Unendlichkeit* (1969) schreibt Handke über Sam Peckinpahs *Sacramento*, einen seiner Lieblingswestern:

Nachtvorstellung:

In der Nacht habe ich mir in der „Lupe“ am Kurfürstendamm wieder Peckinpahs *Sacramento* (*Ride the high country*) angeschaut. Auf diesen unendlich schönen, ruhigen und traurigen Film, in dem man aufatmen und schauen konnte, reagierten die linken Nachtvorstellungsbesucher, die blind mit ihren elendblöden, lauten Zicken in die Nachtvorstellung geraten waren, mit besoffenem Grölen, Brüllen und Schreien. Sie waren gar nicht mehr fähig, was zu SEHEN, sie reagierten nur dumpf auf Reizwörter, wie die Meerschweinchen. Mein Wunsch: daß man sie zusammentun würde, die linke Scheiße und die rechte Scheiße, die liberale Scheiße dazu, und eine Bombe drauf schmeißen.⁴⁰

38 Wenders, Wim: Vom Traum zum Trauma. Der fürchterliche Western *Spiel mir das Lied vom Tod* (1969). In: Ders.: Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken 1968-1984. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1988, S. 38-39.

39 Simsolo, Noel: Conversations avec Sergio Leone. Paris 1987, S. 125 u. 137. Zit. nach v. Dadel sen, Bernhard: Höhe- und Wendepunkte klassischer Genres: *Spiel mir das Lied vom Tod* (*C'era una volta il West*). In: Fischer Filmgeschichte, Bd. 4: 1961-1976. Frankfurt am Main: Fischer 1992, 154-166, hier S. 154 u. 159.

40 Handke, Peter: Dummheit und Unendlichkeit (1969). In: Handke 1972, S. 153-157, hier S. 156.

Zu dieser grundsätzlichen Kritik an mangelnder Empathiefähigkeit und an mangelndem Distanzgefühl eines Kinopublikums gegenüber historisch gewordener Kunst gibt es eine bemerkenswerte Parallelstelle bei Botho Strauß, der sich in *Paare, Passanten* (1981) übrigens ebenfalls auf Erlebnisse in einem Berliner Kurfürstendamm-Kino bezieht.⁴¹ Sowohl Handke als auch Strauß geht es dabei (trotz aller Unterschiede im Gestus) um Kritik an verengenden, verstellenden ideologischen Sehweisen des jeweiligen Publikums, um ein Einfordern eines freieren Blicks auf Kunst, der die Entdeckung des ästhetischen Eigenwerts, der ‚Autonomie‘ von Kunstwerken jenseits ideologischer Zwecke ermöglichen kann. Handkes späteres Konzept mythisierenden Schreibens, das er in Bezug auf die bewusste mythos-analoge Namenlosigkeit in *Langsame Heimkehr* einmal „das bereinigende Mythologisieren“ genannt hat,⁴² ist bereits hier im Hintergrund wirksam, als ästhetisches Verfahren, kulturelle Phänomene in einen quasi-archaischen Urzustand zu versetzen, neue, ‚unschuldige‘ Sehweisen und Erfahrungsmöglichkeiten zu etablieren – zumindest im Raum seiner Poetik.

4. Handkes frühe Filmästhetik und sein literarisches Werk

Dass Handke seine filmtheoretischen Überlegungen und semiologischen Thesen literarisch produktiv machte, hat man schon früh gesehen: Bartmann erkennt das angestrebte „intentionslose Schauen“ als „Ausgangspunkt für Handkes Schreiben“,⁴³ auch die Integration von Photos, sogar von Screenshots,⁴⁴ in die Texte gehören in diesen Zusammenhang eines neuen Interesses an Bildern bzw. Filmen. Im Zitat über *Sacramento* wird auch Handkes „Allergie gegenüber Positionen [deutlich, H.G.], die versuchen, Literatur mit Aussageintentionen zu befrachten.“⁴⁵ Bartmann hebt auch zu Recht die durchgehende Tendenz Handkes hervor, sich unzeitgemäße, unter Ideologieverdacht

- 41 Strauß, Botho: *Paare, Passanten* (1981). München: dtv 1984, S. 91f. Strauß kritisiert das Fehlen historischer Einordnungsmöglichkeiten eines jungen Publikums angesichts eines Filmes wie Viscontis *Leopard*. „Diese Gegenwartsfreaks sind nicht mehr bereit, irgendeinen Abstand zwischen der Geschichte und sich selber sowie ihren alles durchschauenden, nichts erblickenden Organen anzuerkennen. Sie beziehen die Zeichen der Erzählung unmittelbar auf sich und messen alles an ihrem eigenen herunterdemokratisierten, formlosen Gesellschaftsbewußtsein.“
- 42 Handke, Peter / Gamber, Herbert: *Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen*. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamber (1986). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 139; vgl. dazu Gottwald, Herwig / Freinschlag, Andreas: *Peter Handke*. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2009, S. 65-67.
- 43 Bartmann, Christoph: *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*. Wien: Braumüller 1984, S. 21.
- 44 Vgl. z.B. Handke 1972, S. 157.
- 45 Bartmann 1984, S. 35.

stehende Stile, Schemata und Perspektiven wieder anzueignen.⁴⁶ Dieses grundlegende Anliegen Handkes zeigt sich etwa in seiner prekären und vorsichtigen Wiederaufnahme belasteter Sprachtraditionen, älterer Stilformen, scheinbar überholter Genres. Hierher gehört auch das Interesse am Western, das im Laufe der Jahre offenbar kaum nachgelassen hat. Handkes Skepsis gegenüber konventionellen Bedeutungsmustern kultureller Phänomene und Gattungen schlägt sich einerseits in verfremdenden Perspektiven auf Alltagsvorgänge, Gegenstände, aber auch auf Strukturelemente von Kunst, von bestimmten Genres in Literatur, Musik oder Film nieder. Bartmann nennt diese am Beispiel von Handkes Analyse der Sequenz aus *Winchester 73* dargelegte Methode „Mikroskopierung“.⁴⁷ Handke schätzt „den Mut eines Regisseurs, Schmodelle, die sich beim Zuschauer schon richtig eingefressen haben, durch jähe Finten loszueisen. Das Ergebnis ist dann [...] etwas, was man als formalen Schock bezeichnen könnte.“⁴⁸ Den vielleicht dichtesten Niederschlag in einem ‚fiktionalen‘ Text hat diese u.a. am Western entwickelte Methode im ‚Roman‘ *Der Hausierer* gefunden, der in einer verfremdenden Weise narrative Genre-Mechanismen (auch die des Kriminalfilms) und die mit diesen verbundenen Lese-Erwartungshaltungen zu entlarven versucht.

5. Western und Epos

Handkes jahrzehntelange Suche nach neuen Erzählformen, nach einer neuen Erzählbarkeit der Welt, bedient sich immer wieder auf komplexe Weise älterer, klassischer Vorbilder von Homer, der Bibel und Vergil über Wolfram von Eschenbach und Dante bis Cervantes. Das Epos ist bekanntlich seine literarische Ideal- und Zielgattung, „eine zentrale Kategorie in Handkes Denken der achtziger und neunziger Jahre geworden und wohl jener Gattungsname, der in seiner Erzähl- und Reflexionsprosa am häufigsten emphatisch besetzt wird.“⁴⁹ Handkes Tendenz, Gattungsgrenzen „aufzuheben, zu reaktivieren, zu subvertieren“, also nicht einfach alte Formen zu erneuern, wurde an Texten wie *Die Wiederholung* (1986), den drei *Versuchen* (1989-91), den *Thukydides*-Miniaturen (1990) und am Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) aufgezeigt;⁵⁰ man könnte sie auch an weiteren Werken der jüngsten Zeit, vom *Bildverlust* (2002) über die *Morawische Nacht* (2008) bis zur *Obstdiebin* (2017) nachzuweisen versuchen.

46 Ebd., S. 56.

47 Bartmann 1984, S. 65.

48 Handke 1972, S. 86.

49 Michler, Werner: Teilnahme. Epos und Gattungsproblematik bei Peter Handke. In: Amann / Wagner / Hafner 2006, S. 117-134, hier S. 117f.

50 Ebd., S. 131.

Handkes Weg zum Epos ist intertextuell auch von der Gattung des klassischen Western geprägt. Diese Filme arbeiten vielfach mit narrativen Invariablen und wurden schon früh als moderne Form des Epos interpretiert:

Am Ursprung des Western findet sich also die Ethik des Epos, sogar der Tragödie. Für episch hält man den Western im Allgemeinen, weil seine Helden übermenschlich groß und ihre Heldentaten sagenhaft sind. Billy the Kid ist unverwundbar wie Achill, sein Revolver unfehlbar. Der Cowboy ist ein Ritter. Dem Charakter des Helden entspricht ein Regiestil, bei dem die Transponierung ins Epische schon bei der Komposition des Bildes beginnt; seine Vorliebe für weite Horizonte, die extremen Totalen erinnern stets an die Konfrontation von Mensch und Natur.⁵¹

Das *Heroic Age* Amerikas, die Phase der Eroberung des Westens, die Landnahme durch die Weißen, wird auf vielfältige, zumeist aber mythisierende Weise im Western dargestellt, der räumlich immer an der Frontier, der Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation angesiedelt ist; dieser Kontext verbindet das Genre auch – trotz aller Unterschiede – mit den entsprechenden Epen anderer archaischer Kulturen, von *Ilias* und *Odyssee*, *Aeneis* und *Nibelungenlied* bis zu den *Chansons de geste*.⁵²

Zugleich weisen die meisten Helden der klassischen Western jene Gebrochenheit und Widersprüchlichkeit auf, die schon ihre antiken Vorgänger in deren literarisierten, psychologisierten Formen auszeichnet,⁵³ von Will Kane in *High Noon* (1952) über Ethan Edwards in *The Searchers* (1956) bis zu Steve Judd in *Sacramento* oder Tom Doniphan in *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), sie sind also mitnichten „übermenschlich groß“ oder „unverwundbar“ (André Bazin), und gerade das dürfte ihre Faszination noch für ein modernes Publikum begründen.

Im Gespräch mit Peter Stephan Jungk erläutert Handke unter Bezugnahme auf *Cheyenne Autumn* von John Ford (1964), was ihn ästhetisch am Western fasziniert hat:

Für mich ist John Ford der Shakespeare des Kinos. Vor fünf Jahren hat mich dieser Film stark inspiriert. Elemente davon sind in meine Arbeit eingeflossen. Hollywood erzählt hier noch in der alten Art, mit einem großen, letzten Atem. Durch seine Langsamkeit merkt man dem Werk natürlich jede Brüchigkeit an, man kann alles sehen, was Fehler sind. [...] Das Filmemachen war damals noch im Besitz des Erzählens. Danach begann in Hollywood die schnelle Art zu erzählen, wo vertuscht wird, wo beschleunigt wird, um zu übertünchen, dass die Geschichten nichts wert sind. [...] Wahrscheinlich war *Cheyenne* einer der letzten gnadenvollen Filme, die in Hollywood gemacht wurden.⁵⁴

51 Bazin 1953, S. 48.

52 Vgl. Mitry 1962, S. 9.

53 Vgl. Gottwald, Herwig: Odysseus als Verbrecher. Christoph Ransmayrs Destruktion einer Heldengeschichte. In: Coelsch-Foisner, Sabine (Hg.): PLUS Kultur. Atelier Gespräche III. Salzburg: Pustet Verlag 2015, S. 315-323.

54 Handke nach Jungk 1994, S. 107.

Die typischen handkeschen Erzählverfahren der Langsamkeit, des Innehaltens, Schauens, der Verzögerung werden hier am Beispiel eines John-Ford-Western erläutert. In diesen Zusammenhang gehören auch Handkes poetologische Bekenntnisse zum Mythos, zum Mythischen, dessen Kategorien sich auf unterschiedliche Weise in den klassischen Western auffinden lassen, z.B. die genuin mythische Zeitauffassung. Fast alle Western spielen um 1870, aber nicht um das reale Jahr 1870, sondern in einem mythischen Zeitraum.⁵⁵ Bert Rebhandl hat den spezifischen Bezug dieses Genres zu mythischen Kategorien am Beispiel klassischer Western herausgearbeitet: „Das weite Land ist dabei die räumliche Form der mythischen Zeit.“⁵⁶ Der Chronotopos des klassischen Western ist an mythosanalogen Strukturen ausgebildet, die allerdings mit der Entwicklung des Genres charakteristische Änderungen erfahren,⁵⁷ bis sie schließlich im ‚neuen‘ Genre des Italowestern aufgelöst werden – womöglich ein Grund für Wim Wenders’ (und Handkes) Unbehagen an dieser Form des analytischen sowie ideologisierenden europäischen Western. Man könnte diese antithetische Gegenüberstellung von klassischem amerikanischen Western (John Fords Filme als Prototypen) und europäischem, dem Italo-Western (Sergio Leones Filme als repräsentative Beispiele), mit der Schiller’schen Typologie der naiven und sentimentalischen Dichtkunst zu vergleichen versuchen: Die von Schiller als „Übel der Kultur“ benannten Tendenzen des Zivilisationsprozesses⁵⁸ kehren in den von Wenders kritisierten Methoden des Italo-Western wieder, der „dem unbeteiligten Zuschauer nur noch den Luxus vor[führt], der ihn hat entstehen lassen“,“⁵⁹ zugleich entspräche John Ford bei Handke dem ‚naiven‘ antiken Dichter Homer.⁶⁰

6. Die Melancholien des Western

Kein anderer Genrefilm thematisiert so häufig und durchgehend, so konsequent jahrzehntelang den eigenen langsamen Niedergang, das Überholte, Abgenutzte, Verbrauch-

55 Warshow, Robert: Der amerikanische Mythos. In: Film 58, Nr. 3. Frankfurt am Main 1958, S. 272.

56 Rebhandl 2007, S. 20.

57 „Die epischen Western schieben die Ankunft in der Gegenwart immer wieder hinaus. Anachronismen bilden das größte Motivationspotenzial des Genres. Fast überall stehen die Geschichtszeit und die Zeit des Helden quer zueinander [...]“ Ebd.

58 Schiller, Friedrich: Über naive und sentimentalische Dichtung (1796). In: Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Bd. 5. Darmstadt: WBG 1989, S. 694-780, hier S. 708.

59 Wenders 1969. Bei Handke könnte man die Ideologien und ‚analytischen‘ Methoden der Autorenfilme damit in Verbindung bringen.

60 „Kein Jesus soll mehr auftreten, aber immer wieder ein Homer; und es soll auch kein Auftreten sein, sondern ein Ertönen.“ Handke 1983, S. 7. Dementsprechend lassen Wenders und Handke Homer tatsächlich im *Himmel über Berlin* auftreten; Homer als Archetyp des ‚blinden‘ Dichters und Sängers ist bei Handke Urbild des *poeta vates*.

te der eigenen Kunstform wie der Western – ein möglicherweise analoger Vorgang zum Prozess des Niedergangs des Epos, des traditionellens Erzählens überhaupt in der Moderne. Das unterscheidet den Western von allen anderen Genrefilmen des 20. Jahrhunderts und ist auch für Handkes Western-Faszination konstitutiv, insofern diese im Zusammenhang mit seiner Sehnsucht nach dem Epos, nach dem großen, langsamen Erzählen zu sehen ist. Dieser Prozess beginnt bereits beim Prototyp des klassischen Western der fünfziger Jahre, John Fords *The Searchers* (1956), und setzt sich fort in Sam Peckinpahs *Ride The High Country* (*Sacramento*, 1962): Alternde Helden, die von der modernen Zivilisation ins Abseits gedrängt werden, den Anschluss an die neuen Verhältnisse nicht mehr finden und zuletzt untergehen, markieren diese Grundstruktur der Genregeschichte, die Handke im erwähnten Kurztext „Nachtvorstellung“ reflektiert: *Sacramento* sei ein „unendlich schöne[r], ruhige[r] und traurige[r] Film, in dem man aufatmen und schauen konnte [...]“.⁶¹

Weitere Beispiele für diese Tendenz des Genres nach dem „Umschlag in der Geschichte des Western“, dem „Zeitpunkt, ab dem nicht mehr der Gewinn von Kultur, sondern der Verlust von Natur im Zentrum steht“,⁶² sodass nach Jahren der mythischen bzw. mythosanalogen Western Jahre der Analyse folgen (wie Rebhandl treffend formuliert), sind etwa folgende Meisterwerke der Spätphase des Western: David Millers *Lonely are the Brave* (1962), Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* (1969), William Frakers *Monte Walsh* (1970) oder Clint Eastwoods *Unforgiven* (1992).

Ich beziehe mich abschließend auf John Fords *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), einen von Handke besonders geschätzten Western. Durch diesen in einem „längst verschwundenen Vorstadtkino von Graz Puntigam“ erlebten Spätwestern habe Handke „Appetit auf die Welt“ bekommen: „den Wind, den Asphalt, die Jahreszeiten, die Bahnhöfe, und nicht allein der appetitlichen Speisen wegen, die der Aushilfskellner James Stewart serviert.“⁶³ Dieser Film gilt als Wendepunkt in der Geschichte des Western; bis dahin „bildete das Genre einen insgesamt homogenen Zusammenhang, der die Geschichte des 19. Jahrhunderts erinnerbar machte. Wenn man Mythen mit Freud als ‚Deckerinnerungen der Völker‘ begreift, also als konstruierte Erinnerungen, die das nicht zu erinnernde Traumatische im Bewusstsein vertreten, dann folgen nach 1960 die Jahre der Analyse.“⁶⁴ Handke dürfte darüber nicht glücklich gewesen sein, wie viele seiner und auch meiner Generation.

In Handkes Stück *Das Spiel vom Fragen* (1989) klagt die „Schauspieler:in: Einmal

61 Handke 1972, S. 156.

62 Rebhandl 2007, S. 21.

63 Handke, Peter: Appetit auf die Welt. Rede eines Zuschauers über ein Ding namens Kino. In: Handke 2002, S. 11-17.

64 Rebhandl 2007, S. 21.

sagte ich: ‚Ein guter Mann hat mich zu seiner Frau gewählt, und darauf bin ich stolz.‘ Aber das war Teil einer Rolle, in einem Western, und außerdem gibt es keine Western mehr.“⁶⁵ Das Stück hat folgende Widmung: „für Ferdinand Raimund, Anton Tschechow, *John Ford* und all die anderen.“⁶⁶ Das ist ein Beleg einerseits für die Kontinuität des Western-Themas über die strukturalistische Phase Handkes hinaus bis in die jüngste Zeit, andererseits für die damit verbundene ‚sentimentalische‘ Haltung des modernen Autors zu einem kulturgeschichtlich untergegangenen Genre.

65 Handke, Peter: *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 94.

66 Ebd., S. 5 [Hervorhebung H.G.].